REMARQUES SUR LES RAPPORTS ENTRE ECRIVAIN ET PUBLIC DANS LE *DECAMERON* DE BOCCACE

Avant-propos

Les *Remarques* que l'on lira plus loin ont paru en 1970 dans un numéro spécial de la "Nouvelle Critique" consacré aux rapports entre la littérature et l'idéologie. Malgré le temps écoulé, elles peuvent se révéler utiles, à défaut d'être *dilettevoli*, aux étudiants qu'un programme de concours national invite à étudier "la représentation de la société médiévale dans le *Décaméron.*

Cet énoncé requiert une analyse préalable de l'objet "société médiévale" (de quelle société médiévale s'agit-il ?)(1) dont il faut définir sommairement les limites chronologiques (car toutes les nouvelles ne se situent pas dans un passé proche) ainsi que les données socio-économiques, qui sont complexes et évolutives. Ces

---

(1) Cf. G. DUBY, *Des sociétés médiévales.* Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 4 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971. Le pluriel de ce titre et les quarante-neuf pages de ce plaidoyer pour une histoire sociale du Moyen Age n'ont rien perdu de leur actualité. On citera ici deux passages : "(Les historiens ont) longtemps inconsciemment accordé une place privilégiée aux activités marchandes et à la circulation de l'argent, faute d'avoir exactement défini (...) le rôle de la monnaie ou la nature des échanges dans une civilisation aussi profondément ancrée dans la ruralité que l'était celle de l'Occident médiéval" (p. 9-10). Et, p. 10 : "Le sentiment qu'éprouvent les individus et les groupes de leur position respective, et les conduites que dicte ce sentiment, ne sont pas immédiatement déterminés par la réalité de leur condition économique, mais par l'image qu'ils s'en font (...), toujours infléchie par le jeu d'un ensemble complexe de représentations mentales".

données, même si on ne les retrouve pas toutes dans le *Décaméron* et même si elles sont loin d'en épuiser le sens, fournissent les bases indispensables d'une lecture correcte et concrète, débarrassée de toute imagerie naïve comme de toute idée préconçue. Certains préjugés, en effet, ont la vie dure, tel celui d'un Moyen Age vu en bloc comme "âge de foi", ou comme une époque barbare située à des années-lumière de notre monde contemporain où triompheraient la rationalité et la justice. Le *revival* d'un Moyen Age de pacotille, du type *Excalibur*, n'est pas de nature, bien au contraire, à dissiper ces illusions.

Une fois menée, dans ses grandes lignes, cette réflexion préliminaire, on s'aperçoit à la lecture du recueil que celui-ci, même s'il couvre un large terrain chronologique et social, est loin de restituer une vision intégrale et organisée de la société. Cela n'entre d'ailleurs pas dans le propos de l'oeuvre, car c'est sur des bases avant tout narratives que s'opère le choix des anecdotes, puis, dans un second temps, leur ventilation en un programme de journées thématiques.

On ne saurait oublier non plus le "point de vue", implicite ou parfois explicitement exprimé, de Giovanni Boccaccio qui, citoyen lié à l'oligarchie dominante et intellectuel en quête d'une reconnaissance sociale (et de ce qui la fonde : une situation stable) ne saurait, pas plus qu'aucun autre écrivain, être crédité de la miraculeuse neutralité, confirmant à l'irénisme, d'un "observateur de la nature humaine", comme on disait au bon vieux temps.

Ces sages précautions méthodologiques doivent donc dissuader de lire le *Décaméron* comme un catalogue ou même comme une chronique de l'Italie médiévale. Pour mesurer la complexité de ce problème de "représentation", la célèbre descritpion de la peste de 1348, présentée justement comme une chronique tragique rédigée par un témoin oculaire, nous fournit un bon exemple. Voilà un événement historique, d'une portée européenne ; mais l'histoire nous enseigne qu'il couronne un long cycle de disettes et d'épidémies et s'inscrit, de surcroît, dans une crise économique et sociale jalonnée dans toute l'Europe par des révoltes urbaines et paysannes (2). Or cet événement occupe dans le *Décaméron* la place stratégique d'un *orrido cominciamento*, ce qui suffirait déjà à en orienter le sens. De plus il est interprété (conjonction astrale néfaste ou châtiment divin ?) comme une catastrophe absolue, un *signum* de la décadence du monde et de la dégradation des rapports sociaux, *signum* par rapport auquel va s'organiser la tentative de "refondation" des valeurs dans laquelle s'inscrit le *novellare* des dix jeunes gens. Ainsi l'événement est-il

---

(2) Cf. R. Romano, *Tra due crisi : l'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1971, p. 13-34.

nécessairement remis en perspective - sans parler des divers modèles dont son écriture est inspirée.

On voit, à la faveur de cet exemple, comment s'insère entre l'oeuvre et le social la médiation de représentations mentales et aussi une autre médiation, non moins importante : celle du projet même du *Décaméron*.

Le *Décaméron* est avant tout l'entreprise de réécriture de tout un fonds narratif composé de contes, de fabliaux, d'*exempla*, de récits latins, etc. A l'exception de quelques anecdotes de la chronique florentine récente, il s'agit donc de récits déjà écrits et qui se trouvent recodifiés et réactualisés (les nouvelles V,1 et VII,2, par exemple, sont une "adaptation" d'Apulée)(3). La représentation de la société, par conséquent, trouve son espace dans cette "réactualisation" et cette "recodification" qui impliquent, sur le plan de l'écriture, une contamination, une ironisation, voire une parodisation de genres littéraires (4). La fonction dénotative, représentative est seconde par rapport à un objectif premier qui est (pour aller vite) stylistique. L'expérience a pour objet de fonder une narration moderne autonome, c'est-à-dire contenant en elle-même ses principes d'interprétation et de moralisation, même s'il arrive que certains exordes des conteurs proposent, sinon une "moralité" préétablie, du moins une problématique générale (comme par exemple dans I,1; VI,2; II,1, etc.).

L'autonomie de la nouvelle ainsi définie et écrite, et la qualité du plaisir intellectuel qui devient sa finalité principale, supposent une cohérence interne du récit, laquelle ne saurait reposer que sur le principe de vraisemblance. L'*exemplum*, récit ayant pour finalité pratique d'illustrer telle ou telle vérité morale, pouvait se contenter de la garantie d'une "auctoritas" (auteur, compilateur, voire héros connus) servant à elle seule de certificat de véracité. Mais seule la vraisemblance, même dans les péripéties les plus improbables (II,7), même dans le traitement de thèmes topiques comme celui de la sagesse de Salomon (IX,9) peut assurer la "tenue" et la continuité de la nouvelle, dont la possible valeur didactique se fonde sur des analogies plus fines, plus diversifiées, bref sur des situations difficilement réductibles à une grille de fonctions simples.

C'est dans ces situations, et dans leurs motivations (temps, lieux et milieux d'ailleurs "situés" plus que décrits) que nous retrouvons, avec

---

(3) Cf. L. Sanguineti-White, *Apuleio e Boccaccio*, Bologna, Ed. Italiane Moderne, 1977.

(4) V. Branca, *Boccaccio e le tradizioni letterarie*, in AA.VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, p. 473-496.

une densité inégale, un substrat socio-historique (d'où l'intérêt du pré-savoir et des précautions méthodologiques rappelées plus haut).

Cependant Boccace, lorsqu'il *interprète* ces situations, le fait au moyen de catégories non plus socio-historiques mais d'ordre général, philosophique. Prenons l'une de ces situations : l'amour-passion, dont les nouvelles font apparaître qu'il rencontre des obstacles (*ragion di mercatura*, exigences du lignage, interdits religieux, ou pure et simple incompréhension devant un phénomène, il faut le reconnaître, peu commun) dans toutes les classes sociales. Mais au-delà des "faits de société" que révèle le crible admirablement fin dont use notre auteur-expérimentateur, le problème qui subsume tous les autres est celui du conflit éternel entre la "bestialité" (sous toutes les formes accidentelles rappelées ci-dessus) et les justes droits de la Nature.

Citons un autre exemple : la célèbre nouvelle VI,2. Voici un texte qui ne peut se déchiffrer, littéralement, qu'en ayant à l'esprit le cadre corporatif de la Florence de 1304, avec sa hiérarchie institutionnelle qui va du *popolo minuto* - même "très riche", le boulanger Cisti reste au bas de l'échelle - jusqu'à l'oligarchie des grands banquiers incarnée par messire Geri Spina. Mais les rapports de force qui régissent la société sont, grâce au mot d'esprit, transférés sur un plan interindividuel qui lui-même (ruse de l'idéologie) permet de suggérer l'hypothèse d'un consensus destiné à conserver ces rapports tels quels, voire à en améliorer le fonctionnement. Ce conservatisme ne vise pas seulement, de manière "utilitaire", le régime communal ; il relève d'une vision générale des rapports sociaux que pourrait illustrer tout aussi bien la complicité intellectuelle entre, par exemple, un marin et un capitaine ou, comme dans III,2, un palefrenier et son roi.

L'interprétation du social n'est donc jamais directe, comme le confirment par ailleurs les discours de l'auteur et ceux de ses conteurs. Ces discours s'articulent autour de valeurs dont certaines, comme l'"urbanité", ou la production de richesses, traduisent incontestablement l'inscription directe de Boccace dans la dynamique socio-économique de son temps, mais dont d'autres (comme la courtoisie) appartiennent à des réalités "idéelles"(5)

Ancré dans l'histoire, le *Décaméron* la juge "de haut " et de loin.

La *cornice*, précisément, outre qu'elle assure au sein de la variété des contenus et des genres narratifs la fonction d'un tissu conjonctif, nous représente, à travers la *brigata*, ce point de vue "de haut" qui, pour l'essentiel, et avec toute l'ouveture d'esprit que l'auteur prête aux

(5) Cf. les analyses de M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1970 et en particulier le chapitre *Orientamenti morali del Boccaccio.*

membres de ce cénacle... et postule chez ses lecteurs, est un point de vue *alto borghese*.

Mais surtout la distance entre les données de l'histoire et la représentation qu'en fournit le *Décaméron* est mise en évidence par la structure enchâssée du recueil, avec son système de délégation de parole et les ruptures à l'intérieur même du système. Cette *cornice* ne répond pas à un souci esthétique mais elle est une véritable machine sémiologique chargée de répondre à des interrogations qui portent sur l'entreprise narrative, sur la valeur intrinsèque de ces "faibles" comme produit culturel, sur leurs chances de succès, c'est-à-dire sur la définition de leur public (de leurs publics) et de l'horizon d'attente des lecteurs.

On ne saurait négliger ces interrogations, car elles traduisent (par un retour de l'histoire) une situation culturelle et nous rappellent qu'il ne suffit pas à un écrivain, surtout quand il a du génie, de se mettre à sa table pour que soit résolu le conflit qui oppose inévitablement le travail de l'écriture et les habitudes mentales de la société.

***

Remarques sur les rapports entre écrivain et public dans le *Décaméron* de Boccace

Ce qui est en cause dans cette étude est un aspect particulier de la question "littérature et idéologies", à savoir les rapports spécifiques qu'un écrivain (en l'occurrence Boccace, 1313-1375) entretient avec un public. Et plus précisément la manière dont Boccace formalise ce rapport, dans la "programmation" et la présentation du *Décaméron.*

Le rapport entre idéologies et société au XIVe siècle en Italie est très complexe. Les modèles culturels diffusés par les intellectuels trouvent, dans la civilisation des communes, des conditions de "réception" particulières : il faudrait ici pouvoir faire une étude des mentalités et les mpettre en rapport avec l'assise économique et sociale voir aussi ce qui, dans ces modèles, est privilégié et ce qui ne

l'est pas (6). Contentons-nous d'indiquer de façon très sommaire qu'en Italie le "modèle courtois" non seulement survit au rôle dirigeant de la classe féodale (qui continue par là même à assurer son hégémonie culturelle), mais se perpétue dans la mesure même où les "féodaux" (souvent urbanisés) se confondent partiellement avec les "grands bourgeois" de la classe marchande, exerçant les mêmes activités, jusqu'à ce que se précise une véritable alliance de classes, - fin XIVe-début XVe - qui sanctionne à la fois le triomphe d'une oligarchie financière et le "blocage" historique d'une bourgeoisie qui n'a jamais fait, comme on le sait, sa révolution(7).

Dans ces conditions spécifiques, Boccace se trouve placé, si l'on veut, "entre" l'idéologie courtoise assimilée par lui (lectures et culture de la cour de Naples, où il séjourna plusieurs années) et un "modèle chevaleresque" reçu et perçu par un autre groupe, celui de la classe dirigeante florentine, pour laquelle il écrit le *Décaméron.* C'est seulement en ces termes, croyons-nous, que l'on peut tenter de dialectiser l'opposition toute subjective et mythique que Boccace instaure, dans les oeuvres précédant le *Décaméron*, entre les univers napolitain et florentin.

Par rapport à ces deux éléments, sa marge d'invention est assez restreinte, et ses choix idéologiques ne sont réductibles ni à une position de classe ni à l'autonomie supposée de deux mondes culturels.

D'autre part, répertorier les thèmes courtois, par exemple, n'aboutit, en soi, qu'à une sorte de tri où bien des éléments contradictoires sont juxtaposés : comment décider que ceci appartient au "passé" (mais quel passé ?) ou au présent, sans reconstituer arbitrairement des ensembles dont la cohérence ne dépend finalement que d'un "coup de pouce". Du choix - dont la pertinence critique n'est plus guère soutenable aujourd'hui - entre un "Boccace médiéval" et un "Boccace renaissant".

Ce qui nous semble significatif, en revanche, c'est que Boccace n'est pas médiateur entre un savoir intellectuel et un public abstrait, mais entre une idéologie "réfléchie" et un public qu'il se trouve, dans l'oeuvre, contraint de postuler et de représenter.

Cette exigence nous semble très visible dans le *Décaméron* ; avant le *Décaméron*, Boccace travaille d'après certains modèles, les aménage, mais de l'intérieur, sans que le rapport écrivain-public soit directement l'objet d'une réflexion. Dans le *Filocolo* (qui reprend les

---

(6) Cf. Georges Duby, *Histoire sociale et histoire des mentalités*, Nouvelle Critique, n° 34, mai 1970, p. 11-19.

(7) D'où la contradiction entre le rôle international des humanistes italiens de la Renaissance et leur incapacité à promouvoir une culture nationale, cf. Gramsci.

amours de Floire et Blanchefleur), l'auteur intervient, certes : c'est son amour, dit-il, qui est l'occasion et le prétexte du récit, le public auquel il s'adresse est la foule de ceux qui aiment, mais cette catégorie reste abstraite. Dans le *Décaméron*, au contraire, l'auteur éprouve le besoin de se situer et de situer son public d'une certaine façon par rapport au récit. L'apparition même d'un principe de classement des nouvelles est un indice de ce rapport nouveau.

Boccace a donc fait en sorte que ce rapport écrivain-public soit lisible, et nous allons tenter de décrire cette forme et de tirer de cette description quelques indications.

Configuration des rapports entre l'écrivain et son public dans le *Décaméron*

1- La conscience du public chez Boccace

L'auteur souligne (la chose n'est pas indifférente) que son livre s'adresse à des lecteurs. A la même époque bien des ouvrages manifestaient indirectement cette conscience : les *Fiori*, choix d'anecdotes morales placées sous le signe de l'exemplaire, de l'utilité - et le *Décaméron* lui-même est placé sous l'enseigne du service rendu (distraire). Mais de l'adresse aux lecteurs (*Filocolo* : je m'adresse aux amoureux) il passe à une véritable explication des raisons d'écrire.

Or, dans le *Décaméron* ces raisons d'écrire sont rejetées dans une "préhistoire" sentimentale du livre. Le livre n'est pas d'un amoureux, il est d'un ex-amoureux ou si l'on préfère d'un amoureux calmé : "mon amour... m'a laissé seulement à cette heure dans l'âme le plaisir qu'elle a coutume d'accorder à ceux qui naviguent sans trop s'aventurer sur ses flots les plus sombres : ainsi, de cette amour naguère si poignante la tourmente cessant, il ne me reste rien qui ne soit délectable"(8). Le livre est le résultat d'une expérience ; l'expérience est ici un terme intermédiaire et indispensable, elle dialectalise le rapport avec le public.

2- La délimitation du public

Dans le "proème", Boccace s'adresse aux femmes amoureuses. Son lecteur n'est pas donc ni "neutre", ni abstrait (comme seraient "les amoureux" en général). La preuve *a contrario* de ce choix c'est, lors de la réponse à ses détracteurs (Introduction à la quatrième journée),

(8) Le texte français des citations du *Décaméron* est dû à Giovanni Clerico.

la reconnaissance par Boccace de l'existence d'un "contre-public". Dans le *Filocolo* il dit "j'écris pour les amoureux, des autres je n'ai cure", dans le *Décaméron* il accorde une place à ces "autres" - contraint par la nécessité, en l'occurrence la rencontre de l'oeuvre *in fieri* et de lecteurs réels.

3- L'image du public

Première image du public : les femmes amoureuses. Les femmes amoureuses représentent le public "fantasmatique" de Boccace. A un premier degré, la description de leur condition manifeste un féminisme militant : "elles gardent, craintives et honteuses, en leur sein délicat, les amoureuses flammes encloses... brimées de surcroît par les volontés, les caprices, les ordres enfin, d'un père, d'une mère, d'un frère ou d'un mari, elles demeurent la plupart du temps recluses dans le cadre étroit de leur chambre, comme vouées au désoeuvrement, au même instant voulant et ne voulant pas, elles roulent dans leur tête diverses pensées, qui ne sauraient être toujours divertissantes..." Mais c'est surtout la première image d'un public idéal (la première et non la dernière, car à la fin du *Décaméron* Boccace parle de *"ceux qui lisent"*), qu'on pourrait définir par : "culture et loisirs" ! Ce choix exclut diverses catégories de lecteurs (clairement désignées par Boccace), à savoir les spécialistes, ceux qui étudient et qui possèdent le monopole du savoir, ceux qui n'ont pas de loisirs ("si vous avez autre chose à faire c'est folie que de lire ces nouvelles"). Il s'agit d'un *groupe*, plus que d'une classe, d'un cercle, homologue des cercles ou groupes de cette classe dirigeante florentine unie par familles, alliances, affinités commerciales ou politiques. "Femmes amoureuses" traduit donc métaphoriquement un fait social.

4- L'image de l'auteur

A ce public métaphorique correspond une première image de l'auteur. Cette image est aussi "fantasmatique" que celle du public. Le *Je* qui parle dans le "proème", premier actant du récit, celui qui s'adresse aux femmes amoureuses, n'est pas, bien entendu, Giovanni Boccaccio, mais un avatar particulier de ce dernier, fortement "mythifié". C'est le Boccace du *Filocolo*, celui qui, dit-il, a "aimé plus haut qu'il ne convenait à (sa) basse condition", le Boccace de sa propre légende (naissance parisienne, origine noble, amours princières, etc.) : c'est celui qui, autrement dit, se donne pour le sujet du récit. D'oeuvre en oeuvre d'ailleurs, la mystification prend corps, et l'on a comme un embryon de "mémoires" falsifiés.

Le rapport que cet auteur légendaire entretient avec son public métaphorique passe par le rituel courtois : d'abord le service des dames (il "milite" pour elles, dit-il), ensuite le don (consolation reçue de ses amis quand il était malheureux) et le contre-don (consolation des dames, restitution indirecte du bienfait reçu). Dans cette situation le rituel courtois n'est plus répété comme une formule mais prend valeur de fonction régissant la présentation du livre. La Dame perd sa valeur symbolique et devient un signe.

5- L'image de l'auteur-public

La compagnie des dix jeunes gens (la *brigata*) qui racontent les nouvelles est à la fois la projection du lecteur exemplaire (une autre "figure" du public) et celle de l'auteur. Elle remplace les femmes amoureuses, elle en est un *exemplum*, une mise en scène explicative. Par rapport au niveau défini précédemment par Boccace, le lien est constitué par le fait que la *brigata* est à la fois un signe social (l'usage de ces compagnies sera rappelé dans VI,9) et un signe idéologique, en ce qu'elle rappelle les "cours d'amour" (et certaines nouvelles reprennent des "questions" faisant l'objet de débats dans le *Filocolo*), modèle paradigmatique d'une certaine civilisation courtoise. Mais sa fonction essentielle est de figurer le lecteur.

Dans le même temps, Boccace se dessaisit à son profit de sa fonction de conteur.

Ainsi apparaît une double identité : l'identité auteur-public et l'identité formelle lire-conter, que nous analyserons plus loin.

6-L'image et la figuration du livre

La première image du *Décaméron* que Boccace nous propose est celle de "Prince Galéhaut" (allusion au roman de Lancelot, à travers la réminiscence dantesque des amours de Paolo et Francesca qui <u>découvrent</u> leur passion à la lecture de ce même roman), c'est-à-dire de livre médiateur entre les femmes et la connaissance de l'amour, de ses signes et de ses protocoles.

La deuxième image est celle de la promenade : "Que l'horreur de ce début ne vous soit autre chose que ce qu'est aux voyageurs une âpre et roide montagne, après laquelle s'étendrait une très belle et délectable plaine, qui leur est d'autant plus agréable que la fatigue de gravir et de descendre a été plus pesante..." : il s'agit ici du parcours qui, de la description de la peste de Florence en 1348, conduit le lecteur aux nouvelles. Cette image développe et complète celle, implicite, du

proème : dans celui-ci Boccace conduisait de sa propre histoire amoureuse à la justification du livre (l'expérience), ici le chemin conduit de l'histoire intérieure de l'oeuvre jusqu'aux récits. Suit d'ailleurs la promenade qui, dans la fiction romanesque de la *cornice*, amène la *brigata* de Florence jusqu'à la première villa où elle séjourne : fuite hors de la peste vers le jardin, chemin du lecteur vers les récits, sans cesse différés en vertu d'une règle dilatoire courtoise qui exige que les contes trouvent leur place en des temps et lieux convenables.

Enfin, quand Boccace veut figurer le conte lui-même, il emploie encore une fois la métaphore de la promenade, comme dans la nouvelle VI,1 où il est démontré que toute nouvelle équivaut à une promenade à cheval à condition qu'elle soit bien contée : le conte réussi est une promenade exemplaire.

L'image de l'âpre sentier est placé sous le signe d'une nécessité ("contraint par nécessité"). Le titre de l'Introduction à la première journée précise qu'il s'agit de "la démonstration faite par l'auteur de la raison pour laquelle ces personnes, que l'on verra ensuite, ont été amenées à se réunir pour converser ensemble" : nécessité logique et morale. La peste explique la constitution de la compagnie (exigence de vraisemblance), la justifie moralement, et par suite justifie les nouvelles, et peu importe ici de savoir quels textes Boccace a intégrés à sa description. On voit comment le *topos* de la cour d'amour est transformé parce qu'inséré dans une motivation réaliste et historique. Par suite la peste et sa conséquence anecdotique, la *brigata*, servent à fonder le "narrable" (son utilité, ses conventions, ses contenus, ses écueils) : en contant par personnes interposées, Boccace conte aussi comment les nouvelles sont racontées.

Quant à l'image du conte-promenade (VI,1), elle montre donc comment se promener/comment conter. Elle est assortie d'une leçon de rhétorique (règles internes de la promenade) : le chevalier qui veut divertir la dame est un piètre narrateur dont le récit est imité au discours indirect par l'écrivain. La mesure interne qui est proposée en fin de compte pour tout récit est conforme aux règles des *artes dictandi* qu'il s'agit de restaurer (comme ailleurs il s'agit de restaurer l'art du mot d'esprit) en tant que seule forme valable de transmission.

Ainsi la promenade exclut-elle le vagabondage. Sur le plan de la lecture, l'aventure du lecteur est exclue, le romanesque dûment circonscrit. La forme du *Décaméron* exclut tout aléa romanesque (le trajet de la *brigata* est le suivant : départ de Santa Maria Novella, séjour, retour à Santa Maria Novella). Chaque nouvelle se lira en connaissance de cause car un titre en résume le contenu événementiel : "les nouvelles", dit Boccace dans la conclusion,

"portent écrit sur leur front ce qu'elles recèlent en leur sein". Les données de l'anecdote sont dévoilées.

Remarquons au passage que le système des *fronti*, qu'il soit ou non postérieur à la compilation du recueil, suggère d'ailleurs aux lecteurs un "mode d'emploi" libre et personnel qui contredit l'architecture des journées ou, pour le moins, lui est parallèle. Il reste aussi, centrifuges par rapport à l'image et aux problèmes du recueil et des nouvelles, les éléments romanesques présents dans les rapports entre les membres de la *brigata* et où l'on peut déceler une ébauche de roman ainsi que des allusions aux oeuvres précédentes. On peut y voir le pressentiment d'une saga éventuelle où l'on retrouverait les personnages de Filostrato, Dioneo, Fiammetta, etc., d'une oeuvre possible théoriquement, mais que rien dans les conditions actuelles ne permettra à Boccace de réaliser.

Pour en revenir à l'image de l'oeuvre et à celle du conte, elles impliquent l'idée d'une forme circulaire. Le contenu du *Décaméron* se présente comme un inventaire qui en revient toujours à son point de départ (la *brigata*), l'oeuvre narrative est fermée, et si différents types de nouvelles sont proposés et essayés, ils le sont toujours à l'intérieur d'une mesure narrative canonique.

Le rapport écrivain-public tel que Boccace le formalise s'exprime donc d'abord par une succession de calques superposés, où se réalise ce qu'on a coutume d'appeler l'"architecture" du *Décaméron* : du Boccace fictif de la légende à un conteur collectif, le premier s'adressant à un groupe sociologiquement défini (les Dames), le second à un groupe qui est lui-même, en situation d'écoute.

Mais cela posé, le public "réel" entre à son tour dans la problématique des rapports entre écrivain et public dont cette "forme" n'était qu'une révélation et une solution provisoires.

6-Les ruptures du système

Elles sont de deux ordres: externe et interne.

Dans l'Introduction à la quatrième journée, le "dédicateur" du *Décaméron*, s'il se renie en tant que conteur (cf. proème : "je raconte... des nouvelles racontées par d'autres"), se revendique comme compilateur et "scripteur" ("ces nouvelles écrites par moi en langue florentine vulgaire et en prose"), donc responsable. Responsable stylistiquement de ces contes qui ont été dits, et responsable du contenu pour tout ce qui regarde l'opportunité d'une censure et l'exactitude des faits : "certains disent... que les choses racontées par moi se sont passées autrement" (ce "par moi" est-il un lapsus ? ou signifie-t-il, comme nous le croyons, "par mon intermédiaire" ?)

Le scripteur Boccace est donc un nouveau médiateur ; il se place entre la *brigata* et le public réel.

A ce titre, et après une longue neutralité (récit et commentaire en "voix off" des faits et gestes de la *brigata*), il redevient lui-même un conteur : il conte la parabole des oies, présentée justement comme une parabole, c'est-à-dire un récit subordonné à une fin extérieure, qui peut légitimement être partiel ("une nouvelle ou partie d'une nouvelle") c'est-à-dire, ici, se passer d'épilogue, et ne jouit pas de l'autonomie à laquelle les cent nouvelles peuvent prétendre.

Dans le livre chaque récit, inscrit dans le temps de la *brigata*, est un événement. Ici l'événement est l'apparition de la critique au coeur même du livre, et à l'auteur, aux conteurs, au scripteur, vient s'ajouter l'auteur d'*exemplum*.

D'autre part les conteurs ne constituent pas un groupe clos, il leur arrive de déléguer leur parole à des "sous-conteurs". Par exemple, dans la nouvelle V,9, le récit est confié à un citoyen florentin, Coppo di Borghese Domenichi, dont la fonction est multiple : il crée un effet de réel, il cautionne (comme témoin) la vérité historique, il représente l'excellence dans l'art de conter (avec "ordre et mémoire"), et rappelle du même coup l'existence d'un code moral des récits florentins. La nouvelle est un objet qui se transmet et le "scripteur" Boccace n'est que le dernier maillon de la chaîne.

Autre exemple : certains personnages de nouvelles proposent eux-mêmes une relecture et une réinterprétation de leur propre histoire ; c'est le cas, dans la nouvelle d'Alatiel, du gentilhomme qui apparaît à la fin et fait la leçon à l'héroïne : il lui fournit une version complètement inversée des faits, version qu'Alatiel fera admettre contre toute attente à son père. Dans la nouvelle II,5, le récit des amours de Zima et de ses vaines tentatives de conquête amoureuse nous est fait trois fois, la première par le conteur, la deuxième par Zima s'adressant à la dame et rappelant ses mérites passés, la troisième par Zima répondant au nom de la dame (à laquelle son mari a interdit de parler) et reprenant laudativement les <u>mêmes</u> éléments : Zima utilise le récit lui-même pour parvenir à ses fins.

La nouvelle n'est pas seulement transmissible et transmise, elle est utilisable, discutable, interprétable ; du réel qu'elle est censée décrire on peut donner des <u>versions</u>. Ces possiblités n'ont été qu'ébauchées par Boccace, mais elles constituent l'un des éléments les plus dynamiques du recueil. A la rigueur formelle des canons du récit s'oppose donc une relative "flexibilité" du sens.

Enfin, à la circularité (le recueil a un motif, un but, un début, un milieu, une fin et une conclusion) s'oppose, comme on l'a signalé plus haut, le fait que Boccace, dans sa conclusion, invite les lecteurs

("ceux qui lisent") à constituer leur propre anthologie, à "choisir" d'après l'intitulé des récits.

Remarques et hypothèses conclusives

1.

Le projet initial de l'écrivain (distraire les dames) se trouve, comme on l'a vu, "historicisé" à partir de l'expérience de Boccace, telle qu'il la revoit et la corrige dans sa légende biographique. Exposé ainsi une première fois, le trajet du livre (de la douleur à la sérénité) est repris une deuxième fois grâce au sombre motif historique de la peste, introduction à la joie des récits. Le *Décaméron* est actualisé grâce à la peste et relativisé à un personnage ainsi qu'à ses diverses variantes (Boccace, conteurs, sous-conteurs), qui sont autant de relais entre la production de l'objet-livre et sa consommation.

Dante s'adresse directement à son public : le Je narrateur de la *Divine Comédie* se pose comme une conscience "totalisante", synthétisant une expérience et rendant compte de cette expérience à "Vous". Chez Boccace, la tension vers un public contemporain aux contours mal définis, lecteur potentiel d'une oeuvre de divertissement, l'oblige à une recherche formelle de ce public : d'où l'approche qui, des femmes amoureuses, conduit à la *brigata*, de la *brigata* aux détracteurs du livre, de la *brigata* enfin à l'ensemble de ceux pour qui est écrit le livre. Dans ce système à étages, le plan qu'on pourrait nommer "dédicatoire-courtois" contient tous les symboles culturels reconnaissables par une classe, tandis que le niveau "figural" de la *brigata* propose, en plus de ces mêmes symboles, la notion dynamique de modèle. S'y adjoint le plan du scripteur et du public réel divisé entre des lecteurs potentiellement bienveillants mais encore silencieux, et des détracteurs actifs. A la faveur du dialogue que le scripteur noue avec ces derniers au moment même où le livre est en train de se faire, la contemporanéité pénètre dans le programme même de l'oeuvre.

2.

Sur ce point, il faut noter que l'insertion de la critique du *Décaméron* au sein même du *Décaméron* éclaire une contradiction d'ordre culturel. En effet, dans ses réponses aux détracteurs, Boccace défend ses nouvelles en posant les principes d'une esthétique "réaliste" (aux Muses qu'on l'accuse de négliger il oppose les

femmes), mais il minimise la portée de son projet (style "humble", langue vulgaire : à savoir le choix conscient d'une catégorie dans la hiérarchie des styles). Il affirme créer une oeuvre de loisirs destinée à un large public, mais en même temps il s'en excuse : il n'est pas insensible au reproche qui lui est fait de produire une "littérature de consommation".

Ne voulant pas éluder le débat, il identifie son "anti-public" : ceux qui vivent "morfondus", un groupe d'intellectuels de la tradition, de ceux qui, selon Gramsci, existent avant que ne se manifeste la prépondérance de tel ou tel groupe essentiel (ici : la bourgeoisie marchande), lequel en "hérite" avant de sécréter ses propres "intellectuels organiques".

Boccace a donc conscience de sa propre position d'intellectuel, et en ce sens le système de présentation du *Décaméron* apparaît aussi comme une tentative de conciliation culturelle (la présence du code chevaleresque et la rhétorique lui servant en quelque sorte d'alibi) qui se heurte malgré tout à la réalité d'une opposition sectorielle, celle des doctes.

Et le public effectif de "ceux qui lisent ces nouvelles", masqué par les femmes amoureuses auxquelles le livre est dédié, sera cette classe dirigeante florentine, cultivée mais non latiniste, qui fera du *Décaméron* le livre de chevet de tous les marchands.

3.

Deux mots encore sur la stratégie de cette réponse. Pour résoudre le problème que lui posent ses détracteurs, Boccace emploie une conduite très "littéraire" ; il insère l'incident dans le livre, il fait des critiques et de sa propre réponse un objet de littérature, et donne une structure épistolaire à l'introduction de la quatrième journée ("Dames très chères...") dans laquelle, à travers les femmes, il en appelle, par-delà ses détracteurs, à ses véritables destinataires, en escamotant provisoirement l'arrière-plan figural de la *brigata.*

4.

L'identité auteur-public postulée dans l'invention de la *brigata* s'actualise dans une situation historique (peste de 1348) qui est aussi la situation idéologique des cent nouvelles, inventaire et bilan du monde et d'une civilisation qui s'écroule en 1348, selon une vision "catastrophique" propre à l'auteur.

Cependant, le sens de cet inventaire demeure dans les nouvelles elles-mêmes, qui se juxtaposent, se commentent mutuellement, l'intervention des conteurs se bornant le plus souvent à les "moraliser" assez faiblement. Dans l'Introduction, Pampinea annonce et amorce elle-même un mouvement dialectique de réflexion et de bilan, mais

cette annonce reste sans lendemain ; tout au long du recueil les conteurs resteront "au-dessus" des nouvelles, leur tâche finit avec le conte. La *brigata*-public s'amuse, rit, applaudit, pleure, etc., mais ces "plaisantes conversations" entre les journées ne sont pas rapportées, mais seulement indiquées comme un signe de convivialité. En somme, cet intellectuel collectif est le seul à posséder la clef du recueil, mais il ne la livre pas. Nous sommes fondés à faire cette remarque dans la mesure où Boccace lui-même laisse parfois entendre qu'il y a un sens caché. Ainsi, dans la première nouvelle, le conteur donne des indications assez longues sur le problème religieux qui serait, selon lui, l'axe de la nouvelle, mais il faut déchiffrer ces indications, celles du texte, et l'ensemble demeure énigmatique. Formellement, la *brigata* est l'expansion de l'auteur dans un conteur collectif, mais idéologiquement elle représente la restriction du public à un cercle restreint, à une "clientèle", qui n'éprouve aucun besoin de s'expliquer.

5.

Les conteurs invitent eux aussi à un certain type de lecture. Le choix du récit reste libre, même lorsqu'il y a un thème imposé, qui n'est qu'une contrainte de création. L'un des conteurs dit à un moment donné : "j'avais pensé à une autre histoire, mais j'ai changé d'avis" : il y a bien des contes non dits. De même, comme on l'a vu, le lecteur est invité à choisir lui-même ; la nécessité du recueil est fonction de l'individu, chacun possède sa propre clef, Boccace indique tout au plus le mode d'emploi. Ce qui revient certes à faire confiance au lecteur, mais repose sur un critère aristocratique, une présélection de lecteurs fins liseurs.

Le lecteur choisit donc d'après le titre, dont le contenu est anecdotique et résume les principales séquences d'action, tel ou tel type d'aventure. Les personnages sont désignés le plus souvent par leurs noms. L'anthologie qui se profile est une anthologie de situations et une revue de personnages (situations et personnages parfois déjà connus, et en tous cas contenant les éléments d'un recueil proverbial). L'introduction de chaque récit ne fait que proposer une loi générale que les aventures et situations particulières vérifieront ou non. Le titre des nouvelles comme leur introduction sont donc à la fois ce qui dit le plus au lecteur et ce qui signifie le moins.

Quant au programme des journées, il est organisé selon un classement très flou : tantôt par thème "philosophique" (la Fortune), tantôt par dénouement (heureux ou malheureux), ou par situation (les mauvais tours), et bien des nouvelles échappent à ce programme : celles de la première et neuvième journée, à sujet libres, la dernière nouvelle de chaque journée ; beaucoup d'autres pourraient être

classées ailleurs, ou classées dans plusieurs journées. Ces "thèmes" sont plutôt des systèmes de représentation idéologiques, juxtaposés. Ils représentent la première tentative d'organiser l'inorganique, la "variété des choses de ce monde" : guides, indications, auxquels ne peut suppléer que l'initiative individuelle, faute d'un système transcendant auquel se référerait Boccace.

6.

L'équivalence auteur-public postulée chez les conteurs suppose aussi, dans le texte du *Décaméron*, une équivalence entre entendre-lire, d'une part, conter-écrire, d'autre part.

Dans le recueil, l'acte d'écrire est présenté comme "second" : les conteurs ont parlé (toute la fiction de la *cornice* est écrite au passé défini), l'acte de conter a été premier, il a pu même être précédé par d'autres actes de conter.

Les deux pratiques différentes sont inscrites dans la distinction entre conteur et scripteur.

7.

Par là, Boccace prête le flanc à un reproche que ses détracteurs ne manquent pas de lui adresser : raconter les faits autrement qu'ils ne sont advenus. Sa réponse est, en substance : "montrez-moi les originaux". En fait, dans le *Décaméron* la vraisemblance à l'intérieur du livre remplace la véracité du conte et exclut aussi toute vérité univoque, de nature transcendante. Mieux encore, Boccace propose, comme on l'a vu, des perspectives de lecture différentes de ses nouvelles.

Claude PERRUS